

MYTHOS DRESDEN

EINE KULTURHISTORISCHE REVUE

Herausgegeben vom
Deutschen Hygiene-Museum Dresden



**DEUTSCHES
HYGIENE-MUSEUM
DRESDEN**



2006

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

INHALT

13	Grußworte
15	Klaus Vogel und Gisela Staupe Mythos Dresden. Eine Einführung
19	Ingo Schulze Ich war begeisterter Dresdner. Nachtgedanken
28	Bildessay »Dionysisches Dresden«
45	Andreas Beyer Bernardo Bellotto (Canaletto) und die Skyline von Dresden. Zur Bildkarriere einer Stadt
52	Bildessay »Musenort«
69	Durs Grünbein Madonna und Venus
78	Bildessay »Apokalypse«
91	Olaf B. Rader »... als liefe man im Traum durch Sodom und Gomorrha« – die Bombardierung Dresdens im kulturellen Gedächtnis
100	Bildessay »Metamorphosen: Heißer Herbst 1989«
115	Jens Bisky Aufbruch im Tal der Ahnungslosen. Dresden und die ostdeutsche Revolution
124	Bildessay »Luftschlösser«
131	Sigrid Walther »Mythos Dresden. Eine kulturhistorische Revue« Zur Ausstellung
141	Ausstellungsarchitektur
143	Ausstattungsverzeichnis
181	Autorenbiographien
182	Dank
184	Leihgeber
186	Bildnachweis
187	Impressum

Bernardo Bellotto (Canaletto) und die Skyline von Dresden

Zur Bildkarriere einer Stadt

Stadtansichten stellen naturgemäß Trugbilder vor Augen. Die Geschichte der Vedute ist eine der Repräsentanz, der Stellvertretung. In ihr nimmt das Stadtporträt den Platz der Stadt ein, weshalb kaum erlaubt ist, es für das zu nehmen, was abzubilden es vorgibt. Vielmehr will auch die Stadtansicht betrachtet und verstanden werden als das, was sie ist, nämlich ein Bild. Manipuliert, meist idealisiert erscheinen die Städte darin in ihrer Lage und Anlage; Topographie und Physiognomie stehen im Dienst des Städte- oder Herrscherlobs und entwerfen Prospekte eines realiter oft weniger geglückten kommunalen Lebensentwurfs. Entstanden ist die Vedute, als eine Sonderform der Landschaftsmalerei, auch aus dem Bedürfnis, historische Monumente oder Kultbauten, wie sie in den Mirabilienführern des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit registriert waren, anschaulich zu verorten. Früh schon stand sie so im Dienst der Pilger und Kunstreisenden, weshalb ihr zugleich eine eminente erinnerungsstiftende Funktion zukam – die Stadtansicht ist oft genug vor allem ein Souvenir.

In kaum einer anderen Stadt hat diese besondere Gattung zu virtuoserer Interpretation gefunden als in Venedig, wo sie Giovanni Antonio Canal, gen. Canaletto, oder Francesco Guardi gleichsam zum Surrogat der Lagunenstadt selbst erhoben haben. In endlosen Variationen haben diese ein Stadtbild – vom Panorama bis zum städtischen Interieur – entstehen lassen, das sich noch heute dem Besucher konstant vor die eigene Wahrnehmung zu schieben und den ohnehin dominierenden Kulissencharakter der Stadt als Replik pittoresker Phantasien erscheinen zu lassen droht. Als Reiseandenken – keine verlässlichen Kunsttopographien, sondern konstruierte nostalgische Versicherungen – haben diese Visionen in alle Welt gefunden. Sie haben zugleich andernorts Begehrlichkeiten geweckt, die eigene Stadt und Residenz solchermaßen in die höhere Wirklichkeit malerpoetischer Chorologie einzuschreiben.

Das ist der Hintergrund, vor dem die Berufung des Bernardo Bellotto (1722–1780) nach Dresden verstehbar wird. Der sächsische Hof, dessen Kunstpolitik ohnehin durch eine ausgeprägte Neigung zu Italien, und zu Venedig im Besonderen, bestimmt war, versicherte sich mit ihm des verlässlichsten Interpreten der von Canaletto zu fragloser Meisterschaft erhobenen Bildaufgabe. Als dessen Neffe arbeitete Bellotto seit 1736 in Canalettos Werkstatt und übte sich

in der Nachahmung von dessen so überaus erfolgreicher Manier – später sollte er den Namen des Onkels als Zunamen tragen.

Königliche Dimensionen

Gleichwohl scheint sich Bellotto relativ früh der Fron der Souvenirproduktion entzogen zu haben; nach 1744 sind keine venezianischen Veduten mehr von ihm entstanden. Der Ruf nach Dresden, wo er im Jahre 1747 eintraf, versprach die höfische Lizenz zu souveräner Tätigkeit und eröffnete die Chance, seine Veduten in majestätisches Format zu vergrößern. Bis an sein Lebensende sollte Bellotto in höfischen Diensten arbeiten – in München ebenso wie in Wien oder zuletzt in Warschau –, mit keiner anderen Stadt aber sind sein Name und Werk wirkungsvoller verbunden geblieben als mit dem unter August III. zur rührigen Kunstmetropole aufgestiegenen Dresden. Dass diese gelegentlich als »Elbflorenz« apostrophiert wird, verdankt sich ihrer Lage am Fluss und der Ambition, was Dichte von Monumenten und Kunstsammlungen betrifft, sich mit italienischen Kunstzentren vergleichen zu lassen. Auf Geheiß des Königs schuf Bellotto Ansichten der Residenzstadt, zudem Pirnas' und der Festung Königstein, die gemeinhin als untrügliche Zeugnisse eines goldenen, von mediterranem Licht durchfluteten Zeitalters an der Elbe gelten. Es sind weitläufige Prospekte einer feinmalerisch argumentierenden Staatspropaganda: In der Stadt und in dem sie umgebenden Territorium entfaltet sich das weise und gerechte Regiment des Königs, das sich in grandiosen Monumenten ebenso manifestiert wie in blühenden Landschaften oder Genremotiven einer befriedeten Gesellschaft.

Bellottos Tätigkeit in Dresden teilt sich in zwei längere Phasen; von der Ankunft im Jahre 1747 bis zu der durch den Siebenjährigen Krieg und sinkende Auftragslage erzwungenen Abreise nach Wien 1758 und einen Epilog, der sich von 1762 bis 1767 hinzog. Der Hauptzyklus der von ihm geschaffenen Ansichten Dresdens, die darüber hinaus in Repliken für den Premierminister Heinrich Graf Brühl und in Radierungen rasch populär wurden, entstand in der fruchtbareren ersten Periode und besteht aus vierzehn Bildern.

Diese Veduten freilich transportieren nicht das atmosphärische *sfumato* der venezianischen Lagune in den Norden; die auffallend verhaltene, nüchterne Farbigkeit von Bellottos Dresdner Gemälden korrespondiert durchaus mit dem vom Künstler selbst durchlebten Temperatursturz. Das aber ist vielleicht schon der einzige Tribut an die Wirklichkeit, den der Maler Bellotto zu zollen bereit war. Der monumentale Stil seiner landschaftlich weit ausufernden, zugleich aber wie mit mathematischer Präzision gearbeiteten Panoramen hat dazu verführt, in ihnen gleichsam geodätische Protokolle zu erkennen – und nicht selten sind es

diese Gemälde, die, in Dresden wie in Warschau, als Kronzeugen historischer Rekonstruktionen aufgerufen werden.

Sie sind aber zuallererst das Ergebnis einer auf sich selbst bezogenen, sich in sich selbst verständigenden Bildtradition. Die Konjunktur der Vedute in Italien verdankt sich der holländischen Malerei – namentlich Gaspar van Wittel, der in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts als Gaspare Vanvitelli römische Karriere macht –, die überhaupt erst den Grund gelegt hat für deren Technik und Anordnungsprinzipien. Bellotto hat zudem in den Kunstsammlungen des Nordens seine Kenntnis der holländischen Bildpraxis beständig vertiefen können. Die Arbeiten Job und Gerrit Berckheydes, Nicolaes Berchems oder Abraham Begyns haben als unverzichtbare Referenzwerke identifiziert werden können.

Dunkelkammer des Erschauten

Vor allem war es die schon von Vermeer und seinen Zeitgenossen, dann von Vanvitelli, später auch von Canaletto oder Guardi verwendete *Camera obscura*, mit der das Stadt- oder Landschaftsbild zunächst einem Abklatsch gleich hat aufgenommen werden können: Das durch ein kleines Loch der Dunkelkammer, durch eine optische Linse einfallende Licht ließ auf der gegenüberliegenden Seite ein spiegelverkehrtes oder auf dem Kopf stehendes Abbild des angestrahlten oder beleuchteten Gegenstands entstehen, das es nachzuzeichnen galt. Diese freihändig gezogene Umrisszeichnung blieb zunächst ganz schematisch, verzichtete auf jede Perspektivkonstruktion und markierte allenfalls die Hauptlinien der Komposition. Die Unterteilung des Blattes in schmale Streifen, Teilansichten also, diente dann der separaten Aufnahme dieser Segmente, wiederum mit Hilfe einer *Camera* – und zwar in der ihnen jeweils adäquaten, daher notwendig stets verschiedenen Perspektivierung. Die anschließende Zusammenfügung der Teilskizzen nach Maßgabe des ersten groben Umrisses erzwang dann wieder die Anpassung an ein harmonisches Ganzes. Nicht aufgrund wirklicher Beschaffenheit versteht sich, sondern gemäß der inneren Notwendigkeiten einer kohärenten Bildkonstruktion.

Diese auch von Bellotto geübte Praxis kennt also keinen einheitlichen Betrachterstandpunkt. Gewiss haben seine Gemälde, anders als die stürzenden Linien der oft zudem schräg zu ihrem Gegenstand stehenden Fotografie, in ihrer orthogonalen Darstellung die größere Überredungskraft. Sie sind aber nicht mehr als kombinierte Ensembles, das Resultat kaleidoskopartiger Blickwechsel und deren willkürlicher Bündelung. Was Goethe über die Landschaftsbilder des Claude Lorrain bemerkt hat – dass diese die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit besäßen – lässt sich kurzerhand, nicht was ihre Gegenstände, wohl aber

was ihre Zusammenschau angeht, auch den Stadtlandschaften des Bellotto attestieren.

Dass dieser weit mehr als nur ein vermeintlicher Realist war, belegt schon die Tatsache, dass er etwa die Hofkirche in seinen Ansichten oft als vollendeten Bau wiedergibt, obwohl dessen Abschluss sich verschleppte und Bellotto Bauzeichnungen oder Modelle zugrunde zu legen gezwungen war. Sicher wird man in der so vorerst nur im Bild glückenden Parallelisierung von Hofkirche und Frauenkirche, Katholizismus und Protestantismus also, auch das anschauliche Exempel einer geschickten Religionspolitik erkennen dürfen; sie fungieren als senkrechte Pfeiler eines sich so auch im Stadtbild abbildenden Koordinatensystems gesellschaftlichen Ausgleichs. Dass Bellotto aber die Türme von Kirchen oder Rathäusern meist über ihr wahres Maß erhöht hat, geschah weniger, um sie solcherart politisch auszuzeichnen. Vielmehr gehorcht auch die Dimensionierung dem bildimmanenten Konstruktionsprinzip und so der Korrektur der Wirklichkeit, die überhaupt erst die besondere und anhaltende Wirkkraft dieser Bilder hervorbringt.

Oft ist auch über die Motivauswahl gerätselt worden; warum etwa keine Ansicht des Großen Gartens oder eines der durch den König errichteten Paläste in Auftrag gegeben wurde, warum Pirna und Königstein, nicht aber die Lieblingsresidenzen des Königs, Moritzburg oder Pillnitz im Bild festgehalten worden sind? Es handelt sich bei den Dresdner Ansichten um Pendantstücke. Erst das erklärt die Auswahl, die motivische Korrespondenzen einklagte; es erklärt auch, warum nicht nur jedes Gemälde selbst eigenen formalen Anordnungsnotwendigkeiten unterzogen ist, sondern auch, warum die Stücke eine Abstimmung untereinander erforderten, die Serie als Ganzes ihr Recht einklagte.

Das Auge als Flaneur

Unter den vierzehn Ansichten Dresdens zeichnen sich zwölf durch ein gleiches, querformatiges Standardformat (135 x 235 cm) aus; zwei Gemälde entstanden im Hochformat, sind aber ebenfalls als Pendantstücke konzipiert. Die Aufteilung in Paare wird durch die Sujets selbst nahe gelegt; sie addieren sich zu einer virtuellen Ortsbegehung. Gregor J. M. Weber (»Die Veduten Dresdens von Bernardo Bellotto. Anmerkungen zu ihrer frühen Geschichte und Konzeption«, in *Kunst für Könige*, Ausstellungskatalog, Köln Wallraf Richartz Museum – Fondation Carboud, Köln 2003, S. 59–71) hat jüngst das von Bellotto solcherart angelegte Itinerar durch die Residenzstadt rekonstruiert: Die ersten zwei Ansichten zeigen die Silhouette Dresdens von Norden, jeweils von der gegenüberliegenden Elbseite aus. Die nächsten zwei Veduten blicken zurück auf die Neustädter Seite. Das folgende Paar zeigt die Festungsgräben. Einmal den Stadtkern

»betreten«, empfangen den Betrachter Ansichten des Alt- und des Neumarktes oder des Neustädter Markts und des Zwingerhofs.

Die weitgehend aus gespiegelt aufeinander bezogenen Diagonalen komponierten Bilderpaare reagieren also topographisch und motivisch aufeinander. Das zweite Gemälde hat in der Regel als Antwort auf das erste zu gelten, da es aus einer gewissen räumlichen Distanz den Blick zurückwendet. Auf diese Weise kreuzen sich die Blickrichtungen – auch Jakob Philipp Hackert, der bald danach vom Golf von Neapel aus die europäische Landschaftsmalerei dominieren sollte, hat dieses Prinzip des nach vorne und zurück gewendeten Blicks in seinen Pendantstücken exerziert. Es sichert Maler und Betrachter gleichermaßen die beherrschende, kontrollierende Sicht auf das sie umgebende Weltstück und lässt dieses sich zugleich in räumliche Dimensionen ausdehnen. Hackerts Bilder laden zu Spaziergängen ein. Bei Bellotto sind freilich die perspektivischen Fluchtpunkte jeweils aus der herkömmlichen Mitte heraus an den Bildrand rechts oder links verlegt, wodurch sich der ideale Betrachterstandpunkt mittig, also zwischen dem jeweiligen Bilderpaar bestimmen lässt. Diese Panoramen gewähren einen fiktiven Ausblick und sanktionieren zugleich Distanz – der Betrachter gelangt hier nie ins Bild.

Bellotto hat sein Selbstporträt mit einem Zitat aus der *Ars Poetica* des Horaz versehen: »Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequae potestas« (»Maler und Dichter hatten stets die ihnen zurecht verliehene Freiheit, mutig zu schaffen, was ihnen gefiel«). Es ist diese Freiheit, die auch seine Stadtansichten von jeder Verpflichtung auf Wirklichkeitstreue entbindet. Einige seiner Gemälde hat er mit »Bernardo Bellotto de Canaletto« signiert. Das ist gerne als täuschender Versuch einer Selbstnobilitierung gewertet worden, die im fernen Norden offenbar nicht in Frage gestellt worden sei; was auch erkläre, weshalb Bellotto, anders als andere für den König tätigen Ausländer, nicht auch in den Adelsstand erhoben worden ist. Bellotto aber wird bei dieser Namenskombination kaum hochstaplerischer Absichten verdächtigt werden dürfen. Vielmehr signalisiert er damit die eigene künstlerisch-dynastische Herleitung, die Einschreibung in eine Aristokratie der Kunst, auf die allein verpflichtet zu bleiben er beharrt.

Gegenwelt im Bild

Bellottos Dresdner Ansichten sind, trotz aller vordergründigen Wirklichkeitsnähe, ein virtuoser Gegenentwurf – auch zum Stadtbild seiner eigenen Zeit. Er verfolgt die Einschreibung von dessen Silhouette in ein Regelwerk der Kunst. Kaum also wird sich davon sprechen lassen, es sei etwa mit der Wiedererrichtung der Frauenkirche jenes »Elbflorenz« wieder so entstanden, wie dieser es gemalt

habe, seien der Stadt Kontur und Blickachsen von einst restituert worden – wie allenthalben zu lesen war? Die Außenwände der Bähr'schen Kirche erscheinen wieder im hellen sächsischen Sandstein und ganz so, wie sie aus Bellottos Veduten strahlen. Das Paradox will, dass das Neue der Fassade damit als das Alte wahrgenommen wird und umgekehrt: Die in die Wände verbauten originalen, dunklen Ruineteile dagegen ragen, aus dem Lot gebracht, aus der Jetztzeit in diese historische Phantasmagorie zurück. Es mag durch die Rekonstruktion der Frauenkirche der Himmel über Dresden wieder Form und Linie gewonnen haben – nur zur Bellotto'schen Vedute wird man sich diese neue städtische Physiognomie nicht zurechtreden dürfen. Gehorchte man tatsächlich deren Gesetzen, dann stünde man bald in der Pflicht, das gesamte Spektrum dieses sehr eigenen Genres zu berücksichtigen.

Bellotto – dessen Haus in der Pirnaischen Vorstadt mitsamt einem Großteil seines Besitzes, darunter wohl auch die Mehrzahl seiner Zeichnungen, 1760 durch preußische Truppen vernichtet worden ist – hat von der Widerruflichkeit irdischen Glücks gewusst. Und auch von der tatsächlichen Gefährdung der von ihm so souverän ins Bild verwandelten Wirklichkeit. Während seines zweiten Dresdner Aufenthalts, als der Tod des Königs und der seines Gönners Brühl die einstigen Privilegien und Aufträge bald haben schwinden lassen und als an der von dem strengen Klassizisten Christian Ludwig Hagedorn neu gegründeten Akademie der Kunst für ihn nur das Amt eines Perspektivlehrers für die unteren Klassen übrig blieb, hat Bellotto sich verstärkt auf das *Capriccio* verlegt, das reine Phantasiestück aus Landschaft und Architektur. Das erscheint wie ein Eskapismus und korrespondiert doch durchaus mit jenen schon zuvor in den Veduten sich selbst zugestandenen Freiheiten und zugleich mit einer unwirtlicheren Gegenwart. Sein letztes von Dresden angefertigtes städtisches Interieur scheint der Wirklichkeit ganz nahe. Das Gemälde zeigt *Die Trümmer der ehem. Kreuzkirche zu Dresden*. Zum Gegenstand hat es die Phase der Entrümmung der 1760 durch den Krieg weitgehend beschädigten Kreuzkirche. Nach deren Beschießung war zunächst allein der neunzig Meter hohe Turm stehen geblieben, der aber durch Unterspülung aufgrund heftiger Regengüsse 1765 einstürzte. Bellotto schildert die schon von den Zeitgenossen als technische Meisterleistung gefeierte, durch den Maurergesellen Künzelmann geleitete Abtragung der Ruine von Hand. Damit auch zeigt er Steinmetze und andere Handwerker, die im Begriff sind, die Steine für den Wiederaufbau zu sortieren und zu bearbeiten. Damit huldigt das Bild, das die romantische Ruinenromantik mit großer Geste präludiert, dem Motiv der Erhabenheit. Der aus der Steinpyramide sich erhebende, geborstene Turm gerät aber weniger zur Chiffre der Zerstörung oder gar zum melancholischen Selbstverweis. Er dient Bellotto vielmehr zur ultimativen Entfaltung seiner Vedutenkunst, die noch im Fragment nach kompositionellen Gesetzen sucht, die Schönheit der Entsprechung der Teile untereinander zele-

briert und lehrt, dass Harmonie und Schönheit eine Frage der Gewichtung, nicht der Unversehrtheit sind. Eine zur Bellotto'schen Vedute verwandelte Stadt stünde heute, wie vor zweihundert Jahren, im Widerspruch zu Kunst und Wirklichkeit gleichermaßen. Die Ruinen der Frauenkirche dagegen hätten Bellotto als besonders herausforderndes Motiv gelten müssen.